

# 村上春樹「自己とは何か」の位置と意義から 主体のゆくえと「同時存在」、「納屋を焼く」ほか

著者	大谷 哲
雑誌名	東京都立産業技術高等専門学校研究紀要
巻	14
ページ	15-28
発行年	2020-03
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1282/00000245/">http://id.nii.ac.jp/1282/00000245/</a>



村上春樹『職業としての小説家』（スイッチ・パブリッシング二〇一五・九）「第五回 さて、何を書けばいいのか？」では、「小説家になろうという人にとって重要」なことが次のように述べられている。「実際に文章を書く」ということより先に大事なことは、まず「とりあえず本をたくさん読むこと」「少しでも多くの物語に身体を通過させていくこと」だと。その次に来るものとして「自分が目にする事物や事象を、とにかく子細に観察する習慣をつけること」だと言う。加えてそこでは、既に見た（小説家とは何か）という問いの答え「多くを観察し、わずかしかな判断を下さないことを生業とする人間」と同じ趣旨の文言が、またしても繰り返されている。

まわりにいる人々や、周囲で起こるいろんなものを何はともあれ丁寧に、注意深く観察する。そしてそれについてあれこれ考えをめぐらせる。しかし「考えをめぐらせる」といつても、ものごとの是非や価値について早急に判断を下す必要はありません。結論みたいなものはできるだけ留保し、先送りするように心がけます。大事なものは明瞭な結論を出すことではなく、そのものごとのありようを、素材＝マテリアルとして、なるたけ現状に近い形で頭にありありと留めておくことです。／よくまわりの人々やものごとをささっとコンパクトに分析し、「あれはこうだよ」「これはあだよ」「あいつはこういうやつなんだよ」みたいに明確な結論を短時間のうちに出す人がいますが、こういう人は（僕の意見では、ということですが）あまり小説家には向いていません。どちらかといえば評論家やジャーナリストに向いています。あるいは（ある種の）学者に向いています。小説家に向いているのは、たとえ「あれはこうだよ」みたいな結論が頭の中で出たとしても、あるいはつい出そうになっても、「いやいや、ちょっと待て。ひょっとしてそれはこっちの勝手な思い込みかもしれない」と、立ち止まって考え直すような人です。「そんなに簡単にはものごとは決められないんじゃないか。先になって新しい要素がひょこっと出てきたら、話が一八〇度ひっくり返ってしまうかもしれないぞ」とか。（中略）／そ

んなわけで僕の場合、何かが持ち上がったとしても、それについてすぐに何かしら結論を出すという方には頭が働きません。それよりはむしろ自分が目撃した光景を、出会った人々を、あるいは経験した事象を、あくまでひとつの「事例」として、言うなればサンプルとして、できるだけありのままの形で記憶に留めておこうと努めます。（中略）／まあ、世の中は世の中として、とにかく小説家を志す人のやるべきは、素早く結論を取り出すことではなく、マテリアルをできるだけありのままに受け入れ、蓄積することであると僕は考えます。そういう原材料をたくさん貯め込める「余地」を自分の中にこしらえておくことです。

小説「納屋を焼く」の作中人物の青年が抱懷している小説家像、彼が想定する小説家の倫理規範を再び呼び戻して詳言を用いるまでもないだろう。『職業としての小説家』「あとがき」では、ここでの一連の文章が出版社からの依頼ではなく「最初から自発的に、いわば自分自身のために書き始めた文章」であること、「これらの文章を書きためることによって、またそれに何度も手を入れることによって、小説家である僕自身について、また自分が小説家であることについて、あらためて系統的に思考し、それなりに俯瞰することができた」こと、そうした意味で、これが「思惟の私的プロセスのようなもの」であることが述べられている。また「デビューした当時から、ほとんど同じことばかり繰り返して述べているような気がするくらい」、「基本的な姿勢や考え方はほぼまったく変わらない」との感懷が、自身の驚きとしても率直に吐露されている。自省を込めて述べるが、本稿を成した後にあらためて『職業としての小説家』を手にし、そこでの「観察」と「判断」の語に小説家の、丸裸の「思惟」の言葉を見た思いがした。ここに「付記」というかたちをとった次第である。いわゆるエッセイとして分類される村上の文章が十分に対象化されていないことを自ら証することになったが、右に示した『職業としての小説家』の文章は、本稿で辿った理路、問題構成と議論の試金石ともなるはずだ。村上が言うところ、小説の（単純化され表象化された）世界には「方向」＝ベクトルがあり、ベクトルがあるのだから文脈がある。文脈を掘り起こし、そのベクトルを探り当てて、作品の奥行きと深みに到りたいというのが稿者の構えである。

ーということになるはずだ。この時点でリアリティーとモラリティーが合体し、そこにパワーが生まれるのである（後略）<sup>(14)</sup>。

さしむき、<sup>(14)</sup>では「現実」の対義語は「虚構」(fiction)ではなく、「表象」(representation)であることだけは踏まえておきたい（そうでなければ、今後の研究の問題構成も肝心のところを踏み外したものとなる）。すでにこの時点で、リアリティーが息づく世界（単純化と表象化）の生成のベクトルを決するのが「モラリティー」だと述べていることは興味深い。私見では、その初期から抱懐していたと想定しうる「宗教的な問題」意識が、近年の創作実践では「冷厳な事実」性のもとに、より鮮明となっているように思われる<sup>(15)</sup>。

村上の「キャリアの本当の初期」のコラム、八〇年代初頭の短篇、初期からのコラボレート・パートナーの漫画の解説文、すでにベストセラー作家となった後のノンフィクションの「あとがき」、二〇〇〇年代に入って間もなくの自分以外の著書のために書いた解説文。結果的にこれらを横断する形となった。本稿で確認してきた村上の抱懐する主体概念や世界観認識が作品にいかにか実しているのか・いないのか。読みの成果として作品固有の水準で求められるべき小説の語りを統括する作者、文学的な達成や表現活動とその結果としての小説家、これらのレベルの照合と接続の実現が改めて方法的な問題となる。

## 注

- (1) 「僕は短編小説をだいたいいつも一気にまとめ書きしてしまう。いろんな媒体に散発的に短編を書くという方式は、まだ執筆システムが定まっていなかったキャリアの本当の初期はべつにして、ほとんどとったことがない」『女のいない男たち』(文藝春秋)二〇一・四)の「まえがき」の表現による。
- (2) 拙稿「午後の最後の芝生」論・雑誌『宝島』の〈村上春樹〉から——〈語り〉をめぐる断層と創造——」(二松学舎大学論集 第六十一号 二〇一八・三)。
- (3) ポール・リクール『時間と物語 目 物語られる時間』久米博訳(新曜社一九九〇・三)。
- (4) 野口裕二『物語としてのケア——ナラティヴ・アプローチの世界へ』(医学

学書院二〇〇二・六)。

- (5) 川本三郎・村上春樹「対話 R・チャンドラーあるいは都市小説について」『ユリイカ 七月号 特集チャンドラー 都市小説としての解説』第十四巻第七号(青土社一九八二・七)。聞き手・ローラ・ミラー「アウトサイダー」『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集 1997 - 2009』(文藝春秋二〇一〇・九)。

- (6) ノンフィクションとしての方法論への是非も含め『アンダーグラウンド』と、これをめぐる批評言語はいわば言論・言説をめぐる言説空間を形成した。村上が選択した戦略性や『アンダーグラウンド』のノンフィクションとしての評価には立ち入らないが、一連の議論と論脈、言説編成は栗坪良樹・柘植光彦編『村上春樹スタディーズ04』若草書房一九九・九)や大塚英志『村上春樹論—サブカルチャーと倫理』(若草書房二〇〇六・七)を確認している。
- (7) 「納屋を焼く」『象の消滅 村上春樹短篇選集 1980 - 1991』(新潮社二〇〇五・三)。

- (8) その一つ「眠り」(『文藝春秋』一九八九年十一月号初出)は改めて論じたい。
- (9) 西田谷洋『村上春樹のフィクション』(ひつじ書房二〇一七・十二)。
- (10) 『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです』(文藝春秋二〇一〇・九)。
- (11) 都甲幸治「妻の裏切り」『文藝春秋 六月号』(文藝春秋二〇一四・六)。
- (12) ツヴェタン・トドロフ『幻想文学論序説』三好郁朗訳(東京創元社一九九九・九)、「三好郁朗「訳者あとがき」参照。
- (13) 拙稿「芥川龍之介『蜃気楼』の内と外と問——〈詩的精神〉をめぐる——」(二松学舎大学東アジア学術総合研究所集刊 第四十四集 二〇一四・三)。

- (14) 村上春樹「中年を迎えつつある作家の書き続けることへの宣言が、『ガープの世界』だ」『ハッピーエンド通信 一九八〇年八月号』第二巻第七号 通巻第十五号(ハッピーエンド通信社一九八〇・八)。
- (15) 稿者は、その一つとして「ドライブ・マイ・カー」(『文藝春秋』二〇一三年十二月号)を直ちに挙げる。

※「自己とは何か(あるいはおいしい牡蠣フライの食べ方)」の引用は、『村上春樹雑文集』(新潮社二〇一・一)に、「目じるしのない悪夢」の引用は、『アンダーグラウンド』(講談社一九九七・三)に拠った。

おわりに リアリズムとは何か（あるいは「冷厳な事実」の理解の仕方）

たとえば「午後の最後の芝生」について村上は「自作を語る」（『短篇小説の試み』附『村上春樹全作品 1979—1989』講談社一九九〇・九）で次のように述べている。

今読み返してみると、たしかに『羊をめぐる冒険』を書いて発表したあとで、肩から力がすつと抜けているという感じがする。長編を書いた流れだろうが、前の三作（『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』『羊をめぐる冒険』引用者補）に比べるとリアリズム的な流れが強くなっている。

村上が用いる「リアリズム」の語とは実に難物である。不可思議な現象が起こるといった通念的な意味でのファンタジーや幻想譚、シュルレアリズムの対立項としての「リアリズム」を意味しない（前節もそれを確認したに等しい）。『ねじまき鳥クロニクル』であれば冒頭でスバゲティを茹でている主人公に女が電話をかけてくる。読者は、やがてそれが主人公の妻とわかるが「いくら電話越しとはいえ、はたして妻の声がわからないなんてことがあるだろうか」と疑問を抱かざるを得ない。こうした問いは村上の世界では無効、「ここでは、何年連れ添ったところで夫の想像もつかない顔を妻が持ちえるのはどうか、が問われて」おり、「その顔を見せた妻はもはや夫にとって他人」だと説くのは都甲幸治である。こうした論理がリアルでないと考える読者には、「村上作品はいわゆる十九世紀小説のリアリズムとは違う原理で書かれていると答えるしかない」と言う都甲は自説を次のように開陳する。村上文学の原理をより複眼的に捉える上での一つの導きとなる。

通常のリアリズムでは、現実と幻想のレベルは厳密に分けられている。そして個別のものは共通点があったとしても、一つに融合したりはしない。だがフロイトが『夢判断』で述べているように、夢の中においては、名前に含まれる音声や形態や動作など、様々な共通点を持つものは次々と同一物とみなされ、置き換えられる。しかも夢の世界の文章には肯定と否定の

区別もない。村上作品でも、一見個物の描写はリアルなのだが、ものの組み合わせられ方はリアリズムと違う。だからこそ、似た名前を持つ二人が同一人物でありえる一方で、一人の女が光の顔と闇の顔を持つ二人に分裂するのだ<sup>(11)</sup>。

つとにツヴェタン・トドロフが述べたように「幻想」の定義したいは十九世紀から見られ、それを承けトドロフ自身が「幻想」とは、超自然がテクスト内に内包されている読者におよぼす特定の効果（ためらい）だ」と定義したことは周知のとおりである。こうした幻想定義に寄せられた不満（「幻想を躊躇という非常に短い時間に限定しているところに誤り」がある等）も今日の眼からすれば尚のこと理解に難くないが<sup>(12)</sup>、「厳密に分けられ」たもう一方の「現実」のレベルはどうか。さしむき村上の使う「リアリズム」の語は、稿者にはかつての芥川龍之介と、その死後に芥川を「私小説に降伏した人」と評した久米正雄の間の「リアリズム」という方法をめぐる決定的な理解の懸隔・階差を想起させてやまない<sup>(13)</sup>。私小説的規範としての（文学史的通念およびその系譜図における）近代の日本型自然主義から受け渡されてきたとされる「リアリズム」。この「リアリズム」と村上は決定的に切れている、ということである。

いまここに、デビュー間もない村上がジョン・アーヴィングと『ガープの世界』を論じたコラムがある。当時の村上が抱懐するリアリズム、文学観、問題意識を把握する上で重要であるが、本稿はこれを確かめるに止めたい。

現代の小説が追究するべきは多かれ少なかれ宗教的な問題である、と僕は考える。あるいはモラリティーの問題と言い換えてもいい。そしてその方法は時代を追うごとに（つまりは社会の複雑化に逆比例して）単純化しつつある。大学の文芸科の先生ならそれを文学の衰退とも袋小路とも呼ぶかもしれないが、僕はそうは思わない。文学に袋小路はない。作家に袋小路があるだけだ。／アーヴィングはそのような文学の方向を明確に把握した作家である。現代におけるリアリティーは決して現実の中にはない。リアリティーは単純化され表象化された世界においてのみ息づくのである。そして単純化と表象化の方向を決定するのはその作家の有するモラリティー

自分が「自分である」と、ある程度のまとまりをもった「仮定」をわれわれが構成しうる時、参照項がステレオタイプな「物語」であつたとしてもいつのまにか内面化され、自ら選び取った生き方として意識されてしまう。はたから見れば「自分をドラマタイズして、それに酔って」いることは一目瞭然であつても、「本人はそのことに気づいていない」といったケースはとりわけ珍しいわけでもない。むしろ日常的な現実生活では「適当にまとめられる借り物の自分」をもつてやり繰りすることで制度的規範からの逸脱を回避し、社会的存在としての自己の保身と順応を図る場合もある。逆に「適当にまとめられる借り物の自分」が何らかの桎梏となるように作用する場合もあるだろう（場合によって、これらは当事者本人にまったく自覚されることもなく、である）。

いづれにせよ、⑮コマから⑰コマの「おかしさ」は「よくある」「整合的ステレオタイプの思考」、発想の枠内にありながら、そのことに無自覚なまま自分に「酔ってしまっている」人の「おかしさ」のレベルにある。村上をして「安西水丸という作家の才能は凄いと云うしかない」「冷徹にしている確な観察者」と言わしめたのは、「それまでのステレオタイプな借り物の独白」の前半から「急激な位相の転換」、後半の⑱コマから⑳コマの「借り物ではないけれども、まぐまとめられない自分」「非整合的無脈略」があつてのことである。

いま重要なのは「このように相反的なものの同時存在の中にこそ、我々の偉大なる「普遍性」がある」として、ここに用いられた「同時存在」の語とその扱い方である。二つの「自分」の「同時存在」の中にこそ人間存在の「普遍性」があると言う村上だが、「納屋を焼く」の青年は「モラリティー」とは「同時存在のかねあいのこと」と「僕」に語っていた。あるいは「責めるのが僕であり、ゆるすのが僕である」とも。また引用した安西作品から「彼女が彼女なりに信じているモラリティー」を読み解くことは可能であり、付会でもない。

この「安西水丸はあなたを見ている」の執筆による「同時存在」の語の扱い方を、リクルールの「物語的自己同一性」概念に照らせばどうか。「自己」概念は物語的に構成されている。一つの「仮定」として物語形式をとった「自分」である。だが一つの「仮定」の内には、実は相互に「相反的」でさえある物語形式の「自分」が同時存在しているのだ、と村上は述べているに等しい。

たとえば「責める」自分と「ゆるす」自分。あるいは「メーカー」の自分と

「プレーヤー」の自分という「二つの顔」。はたして「納屋を焼く」の青年が「時々納屋を焼くんです」と「僕」に語っていたことも、他者である「僕」からすれば「あまりにも唐突であり、あまりにも個人的であり、あまりにもシュールレアリスティック」であつたろう。こうした「非整合的無脈略」の「物語」と、「整合的ステレオタイプ」の「物語」の「かねあい」。「そういうかねあひなしには、僕らは生きていくことはできない」「それは止めがねのようなもの」であり、「それがあればこそ、僕らの同時存在が可能になる」のだと語るこの人物。「不安定によたよたと揺れ動きながら」、その「奇妙な狭間に生きている」自分と、「そのよたよたさのおかしさ」を自分では捉えられないという「冷厳な事実」つまり「リアリズム」を青年は恐らく理解していた。少なくとも「僕」以上に「冷厳な事実」に関することがらに自覚的な人物表象であつた。

さて「納屋を焼く」の「僕」とは別に、小説家・村上春樹にとって「自己」とは、「主体」とは、単に一貫した実体として「自分」の確かさが増すように物語ることによって自動生成する「自分」のことだするだけでは十分ではなかった。「自己とは何か」で吟味した物語の重層性、語ること（書くこと）で自動生成する主体。語り（の主体）と物語が実現する相互的かつ連続的な関係のレベル。「目じるしのない悪夢」で確かめた「重層的な物語性」を持つ人間存在への認識や、問いのあり方のレベル。村上が「安西水丸の極北」と評した漫画を論じた文章を手がかりに追尋した村上の創作実践「納屋を焼く」における人物表象のレベル。人の本のために書いた解説文、ノンフィクションの「あとがき」、そして小説。村上の人間存在への認識、世界観認識は小説の創作実践において最も尖鋭化の度合いを高めている。「納屋を焼く」の青年（の表象）が抱懐する世界観認識、人間存在への認識をさらに極言すれば、人間存在とは「言語」でしかない、ということになる。とすれば、当人にはまったく自覚されぬまま固有の主体の内奥では「物語」どうしが拮抗している——あまりにも「非整合的無脈略」なままに——そうしたイメージは、青年の抱く「止めがね」のそれにいかほど近接しているのだろうか。とまれ「同時存在」なる語は、人間存在を「二階建ての家」と「地下室」に見立てた村上の喩えや、物語どうしが切り結ぶ「深い森の中」、「森の奥」へと敷衍・拡張できるだろう<sup>(10)</sup>。

パターン化された思考の域を一步も出ていないからだろう。この三コマの台詞はいわゆるハウツー女性誌的な発想(特集「あなたのやさしさがあなたを駄目にする」というようなやつ)の枠内にある。あるいはトレンドイ・ドラマの女主人公のよくある独自のパターンに似ている。でも本人はそのことに気づいていない。自分をドラマタイズして、それに酔ってしまっている。そういう情景を安西水丸はどこからこつそりと隠しカメラで撮影して、それをみんなに見せて、にこにこしながら「ねえほら、面白いでしょう。こういう人っているんだよね。ホントウはこういうの他人に見せちゃいけないんだけど、まあ面白いんで見せちゃうけどさ」と言っているわけである(悪い奴だ)。でもやはりおかしい。



しかし、話はそれだけでは終わらない。冷徹に知的な観察者安西水丸の独壇場とも言えるべき箇所は、言い換えればいちばんエグイところは、実はそれに続く三コマの中にある。つまり⑮から⑰のコマである。

⑮子供の頃はクリスチャンだったのに(胸に手をあてる)／⑰きつとデパートに勤めていた母の血がいけなかったのだわ(もつと泣く)／⑰いけないう そういう考え方は差別だわ(もつともつと泣く)

こういうすさまじいダイアローグは書くかと思つてなかなか書けるものではない。ここでこの女性はそれまでのステレオタイプな借り物の独白を

離れ、きわめてオリジナルな血肉ある領域に足を踏み入れることになる。



「クリスチャン」／「デパート勤めの母」／「差別」／この三題断的な急激な展開は実にオリジナルである。しかしいくらオリジナルであるにせよ、血肉あるにせよ、これらの台詞の提示のされかたはあまりにも唐突であり、あまりにも個人的であり、あまりにもシュールレアリスティックである。デパート勤めの母親の血がどうして、どのように悪いのか？ そのあたりの説明がまったくなされていないから、我々は「いったいこれはなんだろう？」といささか戸惑ってしまうわけだが(中略)話は相対化されないままに、そのまま——血肉の予感を含んだまま——あっさり放置されてしまう。この独白の前半から後半への急激な位相の転換はみごとである。整合的ステレオタイプの思考から、非整合的無脈略への転換。／しかし僕は思うのだけれど、このように相対的なものの同時存在の中にこそ、我々の偉大なる「普遍性」があるのではないか。よく考えてみれば、我々には実に適当にまとめられる借り物の自分と、借り物ではないけれども、まとめられない自分との奇妙な狭間に生きているのではあるまいか。我々ははつきりとどちらにつくこともできず、どちらにつこうという決心もできないままに、「普通の人」としてこの世に生ずると生きているのではあるまいか。我々の笑いを誘うのは、その相反性の中で不安定によたよたと揺れ動きながら、自分の目ではそのよたよたさのおかしさを捉えられないという冷徹な事実の持つ滑稽さではないのか。

と感ずることができた。それはたしかに同時存在的と言えなくはなかった。考えている僕がいて、その考えている僕を見守っている僕がいた。時間はひどく精密にポリリズムを刻んでいた。

『像の消滅 短篇選集1980～1991』

前者で踏まえるべきは、これが「判断」と「仮説」の議論であった点。後者では「モラリティー」を「同時存在のかねあいのこと」とした改稿が目を引き。言葉足らずの前者の不鮮明さを補うかに改編された感がある。納屋を焼く行為と同様、読者はマリファナ吸引からこの青年がアンモラルなことを志向する人物だと「判断」を下すべきではない。これは作中人物「僕」に「同時存在的」に「僕の体の存在そのものを観念として」感じさせる局面を準備するものと解すべきだろう。「ポリリズム」とは、複数の異なる拍子・リズムを同時的・経時的に使用（演奏）することだが、マリファナにより「体が弛緩し」た時間の中で「考えている僕」と「考えている僕を見守っている僕」とがズレと重なりを繰り返す状態を設ける、創作実践としては絶妙な仕掛けの語りである。

より重要なことは、「責めるのが僕であり、ゆるすのが僕である」という主体の重層性である。そのような自己（青年）と「時々納屋を焼く」という（あまりに唐突で、あまりに個人的な）物語性との重層的な関係性である。「僕」は僕の納屋があり、あなたにはあなたの納屋がある」とは、一見あまりにシュールレアリスティックだが「自己とは何か」と言う「牡蠣フライの話」同様、彼が自身を語る上での「個人的反映のひとつ」として「納屋」があり、「二ヵ月にひとつくらひは納屋を焼く」という物語があるとまずは解すればどうか。むしろ生活上の分類と「判断」なしに日常生活は成立し得ない。実在する「燃えて差し支えない」「焼くべき納屋」を探し求めて一人走り回る「僕」の表象こそは、青年と「僕」の会話のズレ、決定的階差を浮き彫りにしていた。青年は小説家ではない。小説家ではないが、自分は判断しない、受け入れるだけだと自身について語る人物である。そして彼は「モラリティー」というのは同時存在のこと」「同時存在のかねあいのこと」ではないか、と小説家の「僕」に語る。小説は書かないが、小説家の「僕」よりも人間存在の重層的な物語性、物語と自己との重層的な関係性といった問題に精通している。いわば人間存在の

ありようについてを熟知している。あるいは「僕」よりも深く考え、さらに尖鋭化し、極論的におし進める人物として表象されている。このような短篇「納屋を焼く」を書いた小説家・村上春樹の「同時存在」なる語の扱い方をさらに検討し、その論理性を明確にするために、次節では「自己とは何か」と同じく『雑文集』所収となる「安西水丸はあなたを見ている」という文章を吟味する。

## 五 「安西水丸はあなたを見ている」に見える「同時存在」の語から

村上の書籍のカバーデザイン、装幀、コラボレートで知られるイラストレーター、安西水丸の漫画『平成版 普通の人』（南風社一九九三・四）に村上が解説として寄せたのが「安西水丸はあなたを見ている」である。『普通の人』シリーズが示す安西水丸こそが、安西水丸の極北であり、「冷たい恐怖が含まれているような」「とんでもないおかしさ」や「とんでもない怖さ」を伝える人間存在への鋭い観察眼と「作家としての才能」と魅力を説く文章だが、そればかりではない。先走って言えば、村上は安西水丸の作品に自身と同じものを見ている。まずは村上による解説を確認する。極めて示唆に富むものであり、文脈を切断しないために、いささか長くなるが労を厭わず引用する（引用は安西作品からの図画を含むが、便宜上、原文の配列・配置箇所とは異なる）。

たとえば第十七話の⑮コマから⑰コマまでを見ていただきたい。これは女の子がふと目を覚ましたらとなり知らない男が寝ていたという設定である。酔っぱらって、どこかの男と一夜の情事を持ってしまったのである。男はまだぐっすり眠っていて、そこで彼女の独白がある。

⑮わたしってこういうやさしさがだめなのかしら（牛乳を飲む）／⑯辛い  
いやっ わたしってだめな女（涙がこぼれる）／⑰どうしてこんななの  
いやっ わたしって わたしって（涙を拭く）

本人にしてみればこれはかなり真剣なんだろうけれど、読んでいるとおかしい。何故おかしいかというと、これはやはりこの女性の思考が世間的に

たとえば、二つの村上作品で別別に見える「同時存在」の語を、等し並みに「パラレル・ワールド」の意味に直結させる短絡があるとすれば、そうした枠組みたいが問い直されねばならない(8)。「納屋を焼く」であれば、この短篇を「ファンタジー(異世界への越境)やミステリー(殺人)」とする主張があり、それに対し「語り手『僕』の認識を無謬」とせず「埋没させられた彼女の声を浮上させ」、先行論を相対化し批判的に乗り越えようと試みる論がある。研究史上のここまでの議論においては「同時存在」を(それがたとえ思考実験としてであれ)「同時に異なる空間に存在し、異なる立場を選択すること」とする理解の枠組みは温存されている(9)。「メーカー」「プレーヤー」の喩えに示されていた人間存在の「重層的な物語性」あるいは自己と物語の重層的な関係性という文脈のもとに「同時存在」の語を再検討する。またこうした問題を記述分析するための言葉を鍛え直す必要があるというのが本稿の構えである。前節で「納屋を焼く」の青年の言葉を用いて論述を進めたのも、思わせぶりの飾り立てを狙ったのではない。いま一度、「納屋を焼く」の二つのヴァージョンを確認する。「僕」と青年の会話が「同時存在」と「モラリティー」の話題に及ぶ箇所からの引用である。こちらの異同も確かめてみよう。

「僕は判断なんかしません。観察しているだけです。雨と同じですよ。雨が降る。川があふれる。何かが押し流される。雨が何かを判断していますか？ いいですか、僕はモラリティーというものを信じています。モラリティーなしには人間は存在できません。僕はモラリティーというのは同時存在のことじゃないかと思うんです」／「同時存在？」／「つまり僕がここにいる、僕があそこにいる。僕が東京にいて、僕は同時にチェニスにいる。責めるのが僕であり、ゆるすのが僕です。それ以外に何がありますか？」／「ぱちん。」／「少し極端な意見じゃないかなって気がするな」と僕は言った。「そういうのは結局仮説の上に成立しているわけだからね。厳密に言えば同時という概念ひとつりあげてもあやふやなものだよ」／「わかっています。僕はただ自分の気持を気持として表現しただけです。でももうやめましょう。僕はふだん無口なぶん、グラスをやるとしやべり

すぎるんです」

『蜚・納屋を焼く・その他の短編』

「僕は判断なんかしません。それは焼かれるのを待っているんです。僕はそれを受け入れるだけです。わかりますか。そこにあるものを受け入れるだけなんです。雨と同じですよ。雨が降る。川があふれる。何かが押し流される。雨が何かを判断していますか？ いいですか、僕は何もアンモラルなことを志向しているわけではありません。僕は僕なりにモラリティーというものを信じています。それは人間存在にとって非常に重要な力です。モラリティーなしに人間は存在できません。僕はモラリティーというのはいかなれば同時存在のかねあいのことじゃないかと思うんです」／「同時存在？」／「つまり僕がここにいる、僕があそこにいる。僕が東京にいて、僕は同時にチェニスにいる。責めるのが僕であり、ゆるすのが僕である。たとえばそういうことです。そういうかねあいがあるんです。そういうかねあいに、僕らは生きていくことはできないと思うんです。それはいわば止めがねのようなものです。それがいいことには僕らはほどけて文字どおりばらばらになってしまいます。それがあればこそ、僕らの同時存在が可能になるんです。」／「つまり君が納屋を焼くのは、モラリティーにかなった行為であるということかな？」／「正確にはそうじゃありませんね。それはモラリティーを維持するための行為なんです。でもモラリティーのことは忘れた方がいいと思います。それはここでは本質的なことじゃないかもしれません。僕が言いたいのは、世界にはそういう納屋がいくつかあるということなんです。僕には僕の納屋があり、あなたにはあなたの納屋がある。本当です。僕は世界のほとんどあらゆる場所に行きました。あらゆる経験をしました。何度も死にかけました。我慢しているわけじゃありません。でももうやめましょう。僕はふだん無口なぶん、グラスをやるとしやべりすぎるんです」／僕はまるで何かの火照りをさますかのように、そのままの姿勢でしばらく黙っていた。何をどう言えいいのか僕にはよくわからなかった。まるで車窓に次々に現れては消えていく奇妙な風景を座席に座って眺めているみたいな気分だった。体が弛緩して、細部の動きがよく把握できなかった。でも僕は僕の体の存在そのものを観念としてくつきり



「自己とは何か」における「主体」概念の見通しもよくなる。村上は「間断なくその「お話」の夢を見ている」ことに「気がついていないかもしれない」われわれの語り、つまり体験を語る主体の安定した位置取りを絶対化しているのではない。確かに「メーカー」と「プレーヤー」として同時存在するのが、われわれ人間存在である。われわれは、こうした「同時存在のかねあい」によって「この世界で個であることの孤独を癒している」。いま敢えて小説「納屋を焼く」の作中人物の口跡を借りて述べるが、それは「いわば止めがねのようなもの」であり、それなしには「文字どおりばらになつて」しまうのが人間存在である(7)。また自己の物語(人生物語)とは、時期や視点が変われば、それに応じて複数の物語を語ることが可能となる。翻って「自己とは何か」の問いのパラフレーズによる論理展開と「牡蠣フライの話」までが、「言語論的転回」以後の前提、「物語」化という媒介なしにはわれわれは体験も獲得しえないのだという位相を潜ったところから発していると言える。控えめに言っても、村上が無媒介な実在としての体験を自明化していないことは、前節で見た「限定される／されない」幸福のくだりに明らかだった。首尾一貫した語る主体の中立性・安定性をむしろ脱中心化する構えにおいて、リクルの「物語的自己同一性」と同様に、村上においても「物語は、物語行為と不可分の倫理的正しさを求める」ものとなる。二つの文章が倫理の問題を喚起する所以である。

そればかりではない。「自己とは何か」を照射する目論見で参照した「目じるしのない悪夢」には次のように記されていた。「この事件を報道するにあたってのマスメディアの基本姿勢は、〈被害者＝無垢なるもの＝正義〉という「こちら側」と、〈加害者＝汚されたもの＝悪〉という「あちら側」を対立させることだった」と。さらには「「こちら側」＝一般市民の論理とシステムと、「あちら側」＝オウム真理教の論理とシステムとは、一種の合わせ鏡的な像を共有していたのではないか」とある。闘う対象は「理解しがたい奇形なものとして対岸」にいてのではない、「ものごと」を「自分というシステム内に、あるいは自分を含むシステム内に、ある程度含まれているかもしれないものとして」検証していくことが大事なのではないか、と村上は述べていたのである。村上のこうした構え(問いのかたち)と世界観認識を集約するのが「合わせ鏡的な像」なる語である。教祖に心を預けて命じられるまま行動した信者たちと、会

社や組織に身を預け満員電車に揺られる一般市民。「あちら側」に何かを問うのならば、「こちら側」も同じことが問われねばならないという「問い」のあり方が「目じるしのない悪夢」の論理であり倫理である。こうした「合わせ鏡的な像」としての観点は「自己とは何か」では一見大きく退いたかのようだ。そのことを稿者は批判するのではない。元来の解説文としての性格への配慮も働いたであろうし、むしろ小説家としてなすべき仕事へと話が大きく振られたと言うのが適切かもしれない。それゆえ穏当なものとして、現行教科書への採択が可能となったとも言える。その教科書の抄録版ではカルトへの言及箇所ばかりか「牡蠣フライの話」じたいもカットされており、いささか文脈を捉えかねる難があることも否定できない。

いずれにせよ「自己とは何か」の位置と意義を考察することで浮上してくるのが「目じるしのない悪夢」における論理性と問いのかたちであった。ここまですべてを整理すれば、①他者にとつての「現実」問題を含み込んだ「リアリズム」、及び語ることの難問、②言語論的転回以後、物語化の前提、③合わせ鏡的な世界像と問いのかたち。これらの主題系が交差するところに浮かび上がる制作者の像。さしむき、そうした主題が村上の創作実践でいかに実現されているかを見定める鍵が「合わせ鏡的な像」の語に集約されることがらである。それが見やすい形で作品に結実したのが『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』や『海辺のカフカ』であり『1Q84』である。「あちら側」と同じことが「こちら側」も問われねばならないという「問い」のかたちのもと、「二つの世界の相関関係」がテーマとなるのは必然的である。別言により繰り返す自己(または「こちら側」)にとつての「現実」と、他者(または「あちら側」)にとつての「現実」の双方を描き出す「リアリズム」は可能かといった問題系(あるいは語ることの倫理)から要請されるのがパラレル・ワールドである。これが同時存在であることは首肯できよう。ことがらには、さらに個々の主体というもう一つのレベルがある。つまり人間存在じたいが「自己と物語の重層性」において同時存在的であるということ。いわば村上作品の世界像の根幹を成すものとして、再検証すべきなのが「同時存在」の語なのである。

#### 四 「納屋を焼く」に見える「同時存在」の語から

は、牡蠣を食べ終えて店を出た「僕」による次のような感懷で結ばれる。

駅に向かって歩いているときに、僕は肩のあたりにかすかに、牡蠣フライの静かな励ましを感じるようになる。それは決して不思議なことではない。何故なら牡蠣フライは僕にとっては、大事な個人的反映のひとつなのだから。そして森の奥では誰かが闘っているのだから。

「森の奥で」「人知れず激しく切り結ぶ」のは小説家に限らない。闘う対象は、自らが作り出した二分法自体や価値基準となることもある。あるいは歴史的文化的に構築された制度性かもしれない。はじめに当該エッセイを広義の「物語」論と述べたのもこうした意味である。「励まし」には〈限定された励まし〉も〈限定されていない励まし〉もあるまい。ここに喚起されるのは、むしろ「僕」という人物が「大事な個人的反映」を有すること自体の幸福あるいは幸運であろう。〈限定されていない幸福とは何か〉という言葉を使う人にとって〈限定されていない幸福〉は確かに存在するであろうし、そうした問い方が孕み持つ論理的な歪みや閉塞性や危険性についての詳言は繰り返すまでもないだろう。次節では、「目じるしのない悪夢」を参照し、二つの文章をすり合わせ自己と物語の重層性について追尋する。

### 三 人間存在、その重層的な物語性と、問いのかたち

オウム真理教の麻原が信者に差し出した「粗暴で滑稽な」「噴飯もの」としか言いようがない物語」を、村上は繰り返し「ジャンク」と形容したのが本節で参照する「目じるしのない悪夢」である。ここでも「物語」は鍵語である。

物語とはもちろん「お話」である。「お話」は論理でも倫理でも哲学でもない。それはあなたが見続ける夢である。あなたはあるいは気がついていないかもしれない。でもあなたは息をするのと同じように、間断なくその「お話」の夢を見ているのだ。その「お話」の中では、あなたは二つの顔を持った存在である。あなたは主体であり、同時にあなたは客体である。

あなたは総合であり、同時にあなたは部分である。あなたは実体であり、同時にあなたは影である。あなたは物語を作る「メーカー」であり、同時にあなたはその物語を体験する「プレーヤー」である。私たちは多かれ少なかれこうした重層的な物語性を持つことによって、この世界で個であることの孤独を癒しているのである。

ここで村上は、人々が「ああでありながら、同時にこうでもありうる」という総合的、重層的な——そして裏切りを含んだ——物語を受け入れることにはもはや疲れ果てて「おり、「そういう表現の多重化の中に自分の身を置く場所を見出すことがでなくなつたからこそ」、麻原のカルトの物語に「すすんで自我を投げ出そうとして」しまうのだと述べている。右はオウム真理教というジャンクを構造化する方法が、自身の方法と酷似していることを直観し思わず目をそむけた経験のある村上が、地下鉄サリン事件を契機に自らの創作方法を内省的に語るに至った文脈とともにある。さらに「麻原の荒唐無稽な物語を放逐できるだけのまっとうな力を持つ物語」を提示することを可能にするため、村上自身の「内なるジャンクと欠損性」を突き詰めることが、小説家としての自分がやろうとしてきたことだと言葉を継ぐ。

村上は一九八二年の時点で、レイモンド・チャンドラーの名を挙げて「ハードボイルドの方法論で、ハードボイルド以外のものを書きたい」と明言している。物語の「構造」のみを援用し、そこに「自身のものを詰め込んでいきたい」と村上自身はその方法（物語構造的に小説を創作する）をその後も隠しはしなかった(5)。こうした創作方法とカルトの提示する「ジャンク」の寄せ集めの「物語」、麻原が用いた物語方法との相似性に直面し、「物語」の作者の責任を自問する問題設定から発しているのが『アンダーグラウンド』だと言っている(6)。『アンダーグラウンド』刊行は、「自己とは何か」が公表された四年前に遡る。

目を引くのが「でもあなたは息をするのと同じように、間断なくその「お話」の夢を見ているのだ」という表現だ。これは自己と物語の重層的な関係性の暗示であり、「あなた」とはわれわれ人間存在である。「メーカー」と「プレーヤー」として喻えられた人間存在における「重層的な物語性」の語を踏まえれば、

と「現実制約作用」の力のこわさを重視してのことである。〈本当の自分とは何か〉という問いを抱いた人々に「強力な外部者」としてつけ入るカルト指導者が提示する「シンプルで、直接的で、明快なたちを持った強力な物語」では、「判断」する機会が奪われている。

野口による自己物語論でも言うように、既成の物語を参照したり、下敷きにしたりしながら物語的理解を進めることで、「自己」が一定のまとまりと一貫性をもつものとして存在するような組織化がわれわれに可能となる。参照項が既成の物語で間に合うこともあれば、間に合わないこともある。現在自分がしていること、現在自分が置かれている境遇がその「物語」の「結末」であるならば、自己（人生）物語の「結末」つまり「現実」は常に変更の可能性に開かれている。村上は、カルトの物語は不純物が介在せず有効性と即効力を有するのに対し、小説家の物語はそうした有効性・即効性に欠ける、と言う。だが「少なくとも文学は、戦争や虐殺や詐欺や偏見を生み出しはしなかった。逆にそれらに対抗する何かを生み出そう」と努力を重ねてきたのだと二つを対比して、村上は次のように続ける。

物語とは魔術である。ファンタジー小説風に言えば、我々小説家はそれをいわば「白魔術」として使う。一部のカルトはそれを「黒魔術」として使う。我々は深い森の中で、人知れず激しく切り結ぶ。まるでステイヴン・キングのジュブナイル小説のシーンのようだけれど、ある意味ではそのイメージは真実にかなり近接しているはずだ。なぜなら物語の持つ大きな力と、その裏側にある危険性を誰よりもよく承知しているのは、小説家であるからだ。継続性とは道義性のことでもあるのだ。そして道義性とは精神の公正さのことだ。

では「白魔術」と「黒魔術」を画するものは何だというのか。村上によれば「僕の輪は開かれている」ということである。「物語が終わったとき、仮説は基本的にその役割を終え」、読者は「もとあった現実の中に戻っていく」。自己物語の「結末」も常に更新可能であり、「現実」は開かれていなければならぬ。『僕』は「牡蠣フライについて語る」ことを通して「僕自身を語りたい」

と言う時の、その語る対象は「なんだっていいのだ」というのである。たまたま「僕が牡蠣フライが好きなので」「牡蠣フライ」を語る対象としたが、重要なのは書き手である主体が、ある言葉を選択して（別の言葉を選択せずに）、どのような意味を生起させ、語りと物語がいかに相互的かつ連続的な関係を実現しているか、つまり語りの主体と物語とがいかなる重層的な関係性を有しているのかということである。注意すべきなのは、こうして自己語りならぬ「牡蠣フライ語り」をした本人が語っているのも牡蠣フライそのものではなく、牡蠣フライ語りの全体がその人の自己を表現してしまっていることである。繰り返せば、自ら選択した言葉が刻んだその「相関係数と距離感」を再び、自己の視線に返していくということが重要なのだ。エッセイの最後に配置されるのが「牡蠣フライの話」だが、この文章の事例の意味を取り違えれば、吟味すべき「物語の重層性」の意味も取り違えることになるだろう。

「寒い冬の夕暮れに僕はなじみのレストランに入って、ビール（サッポロ中瓶）と牡蠣フライを注文する」。「僕はそれを静かに口に運ぶ。ころもと牡蠣が僕の口の中に入る。かりっとした衣の歯触りと、やわらかな牡蠣の歯触りが、共存すべきテクスチャーとして同時に感知される。微妙に入り交じった香りが、僕の口の中に祝福のように広がる。僕は今幸福であると感じる」。こうした幸福を人は「限定された幸福にすぎない」と言うかもしれない。「しかし僕がこの前限定されていない幸福に出会ったのはいつだったろう？」と問う。そしてすぐさま「それは本当に限定されていなかっただろうか」と問い直す。問い直すものの「結論はなかなか出てこない。ほかの人も含んでいることだから、そんなに簡単には決められない」——これは決定的判断を留保しているのではない、幸福には制約がつきものであるとか、無限の幸福など存在しないというのでもない——限定される／されないの二分法導入の局面と、二分法自体がたちどくる「幸福」についての問いには答えようがない、という構え自体がここに示されている。また「限定されていない幸福」というのであれば、「ほかの人」にとつての「現実」（幸福）の意味と別にありえないのは尚のことである。こうして見ると、他者にとつて表れた「現実」の意味を捨象することなく、いかにして「あるがまま」に「世界」を描き出すかという難問と、語ることに伴う倫理的な問いによって貫かれた制作者の像が浮かび上がる。このエッセイ

たのは、彼らの物語の輪を完全に閉じてしまうことだった」と述べる。現実世界との「フィジカルな接触」を失わせる危険性、カルトが提示する物語がもたらした「悲惨きわまりない結果」。この文章は、こうした悪しき物語に対抗しうるものとしての「良き物語」、「文学」の物語の有用性、道義性、精神の公正さを説く。論理展開はシンプルだがそれは平易であることを意味しない。

第一の問いを提示した後に「猫Ⅱ仮説」と「判断」を鍵語にしながら読者論を展開するのは前節でも確かめた。第二の問いについては、これを「自然に、本能的に」物語に置き換えていくことを仕事にしている「小説家にとってあまりにも自明な問い」で「むしろ邪魔になる」とと斥ける。原稿用紙四枚で自分自身を説明できるかという読者からの質問には、「牡蠣フライについて書くことで」「あなたと牡蠣フライとのあいだの相関関係や距離感が、自動的に表現される」結果、自分自身について「自動的に表現される」ことになるという「牡蠣フライ理論」を勧める。書くことをとおして自動生成する私、対象を自分がどのように表現するか、ある言葉で語ることとは、別の言葉で語らなかつたという選択がなされたということだ。何を語るのかではなく、対象をいかに語るのか。そのまなざしを今度は自分自身へと再び返していくということにもつながる。「牡蠣フライ理論」のようなある種の関係論に立たず、実体論的主体概念を固持しようとすればどうか。しかし、いずれにせよ（自分とは何か）の答えは物語の形式をとらざるを得ないのである。

「私とは誰か」という問いに答えることは、ハンナ・アーレントが言うように「人生物語を物語ること」である。「自分である」ということは、時系列の中で一貫性を持つものとして構成されている一つの「仮定」であるという考え方をそのアーレントの言葉を引いたポール・リクールは「物語的自己同一性」と呼ぶ<sup>(3)</sup>。「物語」とはもはや文学領域にとどまる概念ではない。哲学、歴史学、心理学、臨床社会学、医療社会学等の領域での「主体」に関する議論、理論、実践において「物語」が役立てられている状況がある。今われわれに与えられている現実の事実性とその了解の仕方に大きく関与するのが自己物語であるが、語ることで確かさを増す（そう思える）のが「自己」でもある。その「自己」があくまで「仮定」であることを前提すればリクールも言うとおり、「物語」とは倫理の領野に属している。

また物語における「現実理解に一定のまとまりをもたせてくれる「現実組織化作用」と、「現実理解を方向付け制約する「現実制約作用」」の二つの作用については野口裕二による整理があり、要を得て示唆に富む。たとえば「わたしはやつと「ほんとうの自分」に出会えた気がする」というような自己語りについて野口は次のように述べている。

このとき、「ほんとうの自分」というのが「ほんとうの自分」である根拠は、実はこの語りのなか以外にはない。「ほんとうの自分」という言い方が「ほんとうの自分」という存在を確からしいものに行っているのであって、この言葉を使わなければ、「ほんとうの自分」も「うその自分」も存在しない。／「わたしはやつと「ほんとうの自分」に出会えた気がする」という自己語りは、次のようなことを意味している。「いままで自分はどうも「偽りの自分」を生きていたようでつらかったが、やつと「ほんとうだと思える自分」に出会えた」ということである。このとき、この自己語りの全体がそのひとの自己を表現してしまっていることに注意する必要がある。この自己語りをしたひとは、「ほんとうの自分」そのものではなく、「ほんとうの自分」にやつと出会えた自分」を表現している。／こうして、「ほんとうの自分」という、自分の核と思われる部分さえもが、語りのなかに存在するものであることがわかる。自己をどのように表現するか、そのひとつひとつの言葉づかいが、そのつど、自己の輪郭を刻んでいくのである。したがって、「ほんとうの自分」という言葉を使わないひとにとつては、「ほんとうの自分」は存在しない。「ほんとうの自分」という言葉を使うひとにとつては、「ほんとうの自分」はたしかに存在する。「ほんとうの自分」と「偽りの自分」という二分法それ自体が、自己をそのようなものとしてかたちづくるのである<sup>(4)</sup>。

こうした論脈を参照することで、「僕」（村上）が第二の問いを斥けた意味も明確となろう。第三の問いそのものが孕み持つ「論理的な歪み」と、答えのない問いにはまり込む閉鎖性への警鐘として「相対性は退けられ、絶対性がそれにとつてかわる」ことの危険性を説く。その所以も、物語の「現実組織化作用」

整えようと努力してみても、文脈はあつちに行ったりこつちに行ったりして、最後には文脈ですらなくなってしまう。なんだかまるでぐつたりした子猫を何匹か積みかさねたみたいだ。生あたたかくて、しかも不安定だ。そんなものが商品になるなんて——商品だよ——すごく恥ずかしいことだと僕はときどき思う。本当に顔が赤らむことだってある。僕が顔を赤らめると、世界中が顔を赤らめる。／しかし人間存在を比較的純粋な動機に基くかなり馬鹿げた行為として捉えるなら、何が正しくて何が正しくないかなんてたいした問題ではなくなってくる。そしてそこから記憶が生まれ、小説が生まれる。これはもう、誰にも止めることのできない永久機械のよなものだ。それはカタカタと音を立てながら世界中を歩きまわり、地表に終ることのない一本の線を引いていく。／うまくいくといいですね、と彼は言う。でもうまくいくわけなんてないのだ。うまくいったためしもないのだ。／でもだからって、いったいどうすればいい？／というわけで、僕はまた子猫を集めて積みかさねていく。子猫たちはぐつたりとしていて、とてもやわらかい。目がさめても自分たちがキャンプ・ファイアのまきみにたいに積みあげられていることを発見した時、子猫たちはどんな風に考えるだろう？／あれ、なんだか変だな、と思うくらいかもしれない。もしそうだとしたら——その程度だとしたら——僕は少しは救われるだろう。／ということだ。

（「午後の最後の芝生」）

記憶じたいがナラティブとは別にあり得ないことが、この小説をめぐる議論の前提でなければならない。かつて稿者は、右の語りに注目し「歴史(history)」というのは物語(story)に似ている。あるいは物語というのは歴史に似ている」という文脈——「記憶」にも「歴史」にも語られぬままの無数の、無名の他者が潜在し、その他者には他者なりの言語を介した「記憶」があり「歴史」がある——のもとにこの小説を捉え返し論じた。「ぐつたりした子猫」とはいわば事実性のメタファー、切れば血も出るという意味で「現実」である。だが、たとえそれを時系列的に何匹積みかさねようと「うまくいった」ことにはならない。この語りは、他者にとってあらわれた「現実」という表象の不可能性、「世界」を描き出すという難問に正対し、いかに乗り越えるかという創作への

構えを論じた小説論としてもある。この主題系がデビュー作『風の歌を聴け』劈頭——「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね。」へと通底する構図を提示した(2)。

「自己とは何か」で言う「判断」とは、「仮説の集積」をインテイクした「読者」によるその「個人的な並べ替え作業のこと」だ。いま少し噛み砕けば、その「判断」には例えば「優劣」「善悪」「美醜」等の区分け、個々人に固有の織り込まれ方をした「言語」によって切り分けられた「価値」(ベクトル、階層)が介在する。また言うも愚かだが、あらかじめ善玉悪玉に振り分けられてわれわれが振舞うような世界が設えられているわけがない。「納屋を焼く」の青年の言葉「あるがままに受け入れられる」も、世界を描き出すとはいかなることか、「リアリズム」とは何かという古くて新しい問題を喚起する。マテリアルこそ「虚構」疑似」であれ「読者」の「個人的オーダー」に従い、「読者」によって「実際の」に並べ替えられ「判断」を下されるのが「猫」仮説である。

小説家はそれを積み重ねていくだけだ。「午後の最後の芝生」の「子猫」の喩えと比較すれば、読者論的側面からの言辞に補われたのが「自己とは何か」だと言える。そこで「多くを観察し、わずかしかな判断を下さないことを生業とする」小説家＝作者の仕事と、「午後の最後の芝生」の「僕」が語る小説論は同型・同根の論理性より発している。イメージの再利用とは、ロジックの反復であった。この小説家の扱うレトリックは、「僕」の語ること(小説を書くこと)の倫理の問題の輪郭を縁どっており、この「僕」はエッセイの執筆者である「僕」(村上)へと拡張しうるのである。

## 二 問いのパラフレーズと主体概念、物語的自己同一性など

「自己とは何か」の劈頭、第一の問い(小説家とは何か)は、第二の(自分とは何か)を経て、第三の(本当の自分とは何か)へとパラフレーズされ、その答えは第三の問いの立て方、枠組みじたいを相対化する。第三の問い方そのものが孕みもつ「論理的な歪み」や「閉鎖性」。それをさらに「一まわり大きい、より強固な閉鎖性に置き換える」のがカルト宗教であり、ここでは「個人としての麻原彰晃が、組織としてのオウム真理教が、多くの若者に対してなし

て「良き物語を作るために小説家がなすべきこと」は「結論を用意することではなく、仮説をただ丹念に積み重ねていくことだ」と続ける。

作品がいったん書かれれば作者から独立し、読者によって多様な読まれ方をされてよいという思想・思潮を潜った制作者の像をここに指摘するだけならわけではない。本稿で重要なことは他にある。村上の熱心な読者であれば思い当たるだろう。まず短篇「納屋を焼く」の二つのヴァージョンから引用する。異同も含めて確認してみたい。

「あなたは小説を書いている人だし、人間の行動のパターンのようなものについてくわしいんじゃないかと思ったんです。それに僕はつまり、小説家というものは物事に判断を下す以前にその物事があるがままに楽しめる人じゃないかと思っていました。だから話したんです」

『蜚・納屋を焼く・その他の短編』新潮社一九八四・七

「あなたは小説を書いている人だし、人間の行動のパターンのようなものに興味があるんじゃないかと思ったんです。それに僕はつまり、小説家というものは何かの物事に対して判断を下す以前に、その物事があるがままのかたちで楽しめる人じゃないかと思っていました。もし楽しめるというのがまずければ、あるがままに受け入れられるというべきかな。だからあなたには話したんです。話したかったんですよ、僕としても」

『像の消滅 短篇選集1980〜1991』新潮社二〇〇五・三

右は「時々納屋を焼く」という青年の発話である。語り手の小説家「僕」と青年がマリファナを吸った後の会話の場面からの引用となる。妻帯者の「僕」にはガールフレンドがいる。「僕」の知る限りで青年はそのガールフレンドにとって「最初の、きちんとした形の恋人」だった。貿易の仕事をしているという青年はドイツ製の銀色のスポーツカーを所有し、たいへん裕福なようだ。その青年は「いろんな納屋」が自分に焼かれるのを待っているような気がするのだと「僕」に語る。後に彼は「僕」の家の近所の納屋を焼いたと言うのだが、その形跡はない。そしてガールフレンドは消えてしまう。引用箇所後の会話

の話題は「同時存在」と「モラリティー」に及ぶが、「時々納屋を焼く」という行為性から彼をアンモラルなことを志向する人物と「判断」する前に、われわれ読者はこれを「人間の行動のパターンのようなもの」の提示とまずは捉えるべきだろう。後に再述する。いま問題はここに語られた内容が、青年が考える小説家像、彼が想定する小説家の倫理規範であり、それが「自己とは何か」劈頭の問いの答えとほぼ同じであるということだ。

「自己とは何か」に戻る。「良き物語を作るために小説家がなすべきこと」は「結論を用意することではなく、仮説をただ丹念に積み重ねていくこと」だという時の「仮説」。「僕は「仮説」という言葉を使うたびに、いつもぐつすり眠り込んでいる猫たちの姿を思い浮かべる」のだという。「温かく柔らかく湿った、意識のない猫」を「物語というささやかな広場の真ん中に、ひとつまたひとつと積み上げていく」というイメージも看過できない。

どれくらい有効に正しく猫Ⅱ仮説を選びとり、どれくらい自然に巧みにそれを積み上げていけるか、それが小説家の力量になる。／読者はその仮説の集積を——もちろんその物語を気に入ればということだが——自分の中にとりあえずインテイクし、自分のオーダーに従ってもう一度個人的にわかりやすいかたちと並べ替える。その作業はほとんどの場合、自動的に、ほぼ無意識のうちにおこなわれる。僕が言う「判断」とは、つまりその個人的な並べ替え作業のことだ。それは別の言い方をするなら、精神の組成パターンを組み替えのサンプルでもある。そしてそのサンプリング作業を通じて、読者は生きるという行為に含まれる動性Ⅱダイナミズムを、我がことのようにリアルに「体験」することになる。（傍線引用者・以下同様）

この「猫Ⅱ仮説」を選びとり積み上げていくというイメージが、短篇「午後の最後の芝生」から再利用されたものであることは明らかだ。確認してみよう。

記憶というのは小説に似ている、あるいは小説というのは記憶に似ている。／僕は小説を書き始めてからそれを切実に実感するようになった。記憶というのは小説に似ている、あるいは云々。／どれだけきちんとした形に

## 村上春樹「自己とは何か」の位置と意義から

―主体のゆくえと「同時存在」、「納屋を焼く」ほか―

大谷 哲

村上春樹「自己とは何か（あるいはおいしい牡蠣フライの食べ方）」（以下「自己とは何か」）は、大庭健『私という迷宮』（専修大学出版局二〇〇一・四）の解説として書かれ、後に『村上春樹雑文集』（新潮社二〇一一・一、以下『雑文集』）に収録されるエッセイである。一九七九年から二〇一〇年までに書かれた文章が束ねられているのが『雑文集』だが、村上作品を解説する上で示唆に富む要素が少なくない。なかでも「自己とは何か」は、そのタイトルが示すとおり主体概念についてはもちろん、村上の創作の規範意識、抱懐する言語観、世界観を伝えるものである。いわば村上による小説論、創作論であり、また広義の「物語」論とも言える内容である。従来、文学研究領域でいわゆるエッセイのスタイルをとった村上の文章が十分に対象化されてきたとは言いがたい。村上のこうした仕事には、作品との照応関係を示すかに見える語彙の選択や、同型・同根と思しき発想・表現、制作者としての規範の基底となる思考の枠組み・ベクトルを見出すことができる。

本稿は、「自己とは何か」を貫く論理性を追って「自己」なるものがいかに語られているかをつまびらかにし、ここでの主体概念について吟味検討する。その際、村上の創作実践として「まだ執筆システムが定まっていなかったキャリアの本当の初期」の小説「納屋を焼く」（『新潮』一九八三年一月号）と「午後の最後の芝生」（『宝島』一九八三年九月号）と当該エッセイとの照応関係に着眼する(1)。また、後に見るように「自己とは何か」における語り（書くこと）の主体性の問題では、主体が捉えた対象との「相関関係や距離感」が重要となる。言語の効果としての主体の重層的な役割に加え、オウム真理教、カルトの

提示する物語の問題からは「目じるしのない悪夢」（『アンダーグラウンド』講談社一九九七・三）に見える「重層的な物語性」との関連性も視野に含まれてくる。隣接学問の知見も参照しながら、二つの文章を相互照射し、物語行為と物語の相互性から語ることの倫理の問題へと渉る。こうした考察のなかで注目すべきは「納屋を焼く」に見える「同時存在」の語である。また『雑文集』所収の文章で検証に値するのは「自己とは何か」ばかりではないことも後に見るとおりである。従来の議論の相対化、新たな枠組みのもとでの解釈の刷新、村上文学を論じる上での新たな言葉の模索、更新の試みの一歩としたい。

小説論・創作論という観点から「自己とは何か」を吟味する時、制作者の主体概念や世界観認識が、実際いかに作品として言語化・表象化されているのか・いないのかが次の問題となる。本稿はこうした観点から具体的に村上作品を組上に載せる研究・基礎作業の一環でもある。制作者の創作規範の変容あるいは変わらなさを捉えるのであれば、素朴反映論や付会を回避する上で、作品固有の分析の成果と様々なレベルのデータとの照合も方法的な検討事項となる。

加えて「自己とは何か」は、高校国語教科書『探求現代文B』（桐原書店二〇一四年）、『現代文B』（桐原書店二〇一四）に教材として採用されている。ならばその教材価値も問われてくる。このような議論とも切り結ぶ時、「自己とは何か」の位置と意義を問うことが物語の倫理を問うことといかに関わっているのか、今後の研究の問題構成とともに明確になってくるだろう。

### 一 「猫Ⅱ仮説」「わずかしき判断を下さない」

「自己とは何か」劈頭、「小説家とは何か」との問いに小説家である「僕」（村上）は答えて言う。それは「多くを観察し、わずかしき判断を下さないことを生業とする人間」である、と。「多くの正しい観察のないところに多くの正しい描写はありえ」ず、また「最終的な判断を下すのは常に読者」なのであり「作者ではない」のだと。小説家が「その権利を読者に委ねることなく」「あれこれものごとの判断を下し始めると、小説はまずつまらなく」なり、「深み」に欠け、「言葉」は「自然な輝きを失い」「物語がうまく動かなくなる」。そし